Grandes escritores latinoamericanos

5 Rubén Darío



Colegio Nacional de Buenos Aires

Página/12





Fragmento del cartel "Las estaciones", del pintor y diseñador de afiches Alfons Mucha (Ivancice, 1860-Praga, 1939), uno de los principales promotores en París del modernismo en las artes plásticas.
En sus crónicas de arte, Rubén Darío manifestó sus preferencias por las estampas japonesas, por el ilustrador inglés Aubrey Beardsley, los pintores Toulouse Lautrec y Odilon Redon, y por los carteles, una expresión característica del Art Nouveau, con sus estilizaciones de tipo modernista



Dirección general: Hugo Soriani

Directora de colecciones de historia
de *Página/12*: Profesora Aurora Ravina

Departamento de Castellano y Literatura
Colegio Nacional de Buenos Aires
Universidad de Buenos Aires

Directora:
Prof. Silvina Marsimian
Redactora:
Prof. Marcela Grosso

Colaboración Especial:
José Luis Bianchi
Delfina Muschietti

Auxiliares de Investigación:
Prof. Karin Grammatico y Prof. Sergio Galiana
Consultas y comentarios: *literatura@cnba.uba.ar*

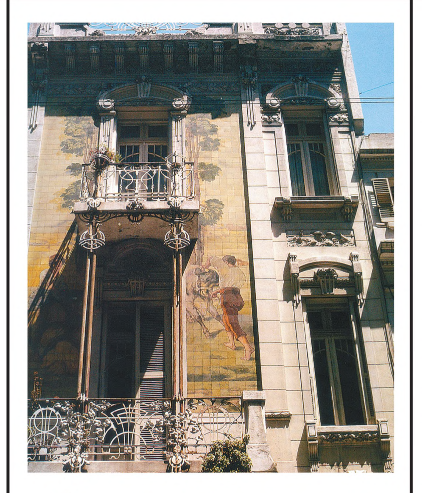
ISBN 10: 987-503-431-2
ISBN 13: 978-987-503-431-0

Rubén Darío



LA ESCENA AMERICANA

No pocas paradojas entrañan la figura y la obra de Rubén Darío. Su producción literaria, arraigada en las tendencias estéticas que lo preceden, resulta anticipadora del camino de renovación que se dará a comienzos del siglo XX. Como un crisol, su literatura amalgama copiosas referencias culturales, antiguas y modernas, de Oriente y Occidente, sin que por ello pierda el tono intensamente americano o inhiba su capacidad de ser leída por un amplio público. Que su planteo poético haya sido impugnado con el advenimiento de las vanguardias no quita actualidad ni plenitud a su palabra, al punto de cautivar, tarde o temprano, aun a aquellos que inicialmente lo han rechazado por *démodé*. En buena medida, estas contradicciones pueden comprenderse a la luz de la época en que el autor vivió, entre el último cuarto del siglo XIX y los años de la Gran Guerra, período en que las sociedades latinoamericanas transitan un proceso de cambios profundos, derivados de un esquema inédito de integración en el sistema económico de los grandes países industrializados. Como correlato de la inserción de América Latina en el mercado capitalista mundial, las propuestas en el plano artístico exhiben una voluntad de apertura a la cultura extranjera. En el panorama social, se inicia un rumbo democratizador, con el afianzamiento de una nueva burguesía que desplaza de la esfera política al sector oligárquico tradicional e intenta controlar la economía. Dentro de esta dinámica transformadora, las ciudades capitales crecen a ritmo acelerado, se amplifican los índices de alfabetización, al tiempo que se consolida un aparato periodístico orientado a la construcción de un nuevo público lector. Buenos Aires sólo compite con París como epicentro de la modernidad y de legitimación artística para numerosos escritores del continente. El boliviano Ricardo Jaimes Freyre, los uruguayos Florencio Sánchez, Horacio Quiroga, Julio Herrera y Reissig, el argentino Leopoldo Lugones o el propio Darío encuentran en la gran metrópolis del sur las oportunidades inexistentes en sus medios provincianos. Esta joven promoción literaria reacciona contra la medianía y el estancamiento intelectual y, en nombre de la renovación, comienza a militar en las filas del modernismo, diferenciándose del restringido círculo ilustrado liberal de origen patricio, que aún oficia como fuerza directriz de la literatura culta. Sin embargo, no faltará entre unos y otros el vínculo profesional, en tanto los primeros trabajan para los segundos en diarios como *La Nación*, que acoge a buena parte de la inmigración intelectual. La permanencia de Rubén Darío en Buenos Aires, entre 1893 y 1897, es decisiva, pues con su renombre como adalid de la innovación convoca a los jóvenes de letras, que reconocen su magisterio y establecen –con búsquedas estéticas dispares– una estrecha confraternidad grupal. Los cafés –*Aue's Keller*, *Royal Keller*, *Brasil*, *Los Inmortales*, *La Helvética*– son puntos privilegiados de reunión, verdaderos talleres literarios donde se desarrolla el debate y el intercambio de lecturas, se ofrecen empleos, pero sobre todo se hace literatura: "Casi todas las composiciones de *Prosas profanas* fueron escritas rápidamente, ya en la redacción de *La Nación*, ya en las mesas de los cafés, en el *Aue's Keller*, en la antigua *Casa de Lucio*, en la de *Monti*. 'El coloquio de los centauros' lo concluí en *La Nación*, en la misma mesa en que Roberto Payró escribía uno de sus artículos", confiesa Darío en su *Autobiografía*. Decididos a vivir de la venta de su escritura, los jóvenes modernistas acometen la primera tentativa de profesionalización, que se alcanzará más tardíamente, cuando el crecimiento de la clase media garantice un público que, en el horizonte finisecular, aún no existe.





Fachada de la casa de Paraguay 1328 (Buenos Aires), construida en 1911 por el arquitecto italiano Bernardo Trivelloni, típica expresión de las nuevas tendencias arquitectónicas





El volcán Momotombo, situado en una península del lago Managua, Nicaragua. Darío le dedica un poema en El canto errante: *"¡Oh Momotombo ronco y sonoro! Te amo/ porque a tu evocación vienen a mí otra vez / (...)/ perfumes de mi infancia, brisas de mi niñez."*

VIDA DE ESCRITOR 

La imagen de Rubén Darío brindada por muchos de sus contemporáneos dista notablemente del estereotipo del poeta titánico y grandilocuente, surgido quizá como una traslación de su potencia poética al hombre público. Solitario, tímido, silencioso, nada parecía trasuntar en él al genio creador. Así evoca el escritor colombiano Vargas Vila su primera impresión del poeta: "el don de la palabra le había sido negado; la belleza de aquel espíritu era toda interior y profunda (...) áfona, rebelde a revelarse (...) el don de la Ironía le había sido negado por la Naturaleza, como todos los dones del combate. (...) en Darío, el Poeta imponía admiración; el Hombre, pedía la protección; era un niño perdido en un camino". Con perspicacia, el crítico uruguayo Ángel Rama advierte en este temperamento retraído la necesidad del poeta de comunicarse con su público, apelando exclusivamente al libro o al periódico; en tal sentido, Darío sería "el primer *escritor*, lato sensu, de Hispanoamérica" y "con él se instauran las reglas de la futura profesionalización del intelectual". Valen como pruebas de este rol pionero su exquisita erudición, la destreza técnica, la consagración al trabajo y su actitud atenta a las demandas del medio cultural. Sin embargo, la figura del profesional riguroso y consciente de su oficio ha sido eclipsada por otras circunstancias más sórdidas de su anecdotario –las penurias económicas, el alcoholismo, las vicisitudes sentimentales o las flaquezas frente a sus protectores políticos–, que lo han confinado a la "inquerida bohemia", una bohemia que, aunque cierta, no constituye el rasgo predominante de su figura. Félix Rubén García Sarmiento –según la fe de bautismo– nació en Metapa, Nicaragua, en 1867. Para entonces, la familia ya era conocida en la aldea con el patronímico "Darío", derivado del nombre de un tatarabuelo. Sus padres, primos casados "por conveniencia", se habían separado antes de su nacimiento y los tíos abuelos maternos se hicieron cargo de su crianza, en León. El pequeño crece convencido de que ellos son sus progenitores, en tanto considera un tío más a su padre biológico; la madre, ausente, reaparecerá mucho después, por un breve instante, para volver a perderse durante veinte años. El talento poético despunta, precoz y naturalmente, y se desarrolla ligado a las fiestas y ceremonias de la vida comunitaria: recita en las reuniones, escribe versos para arrojar sobre la procesión del Domingo de Ramos, epitafios para repartir en los entierros, poemas para álbumes y abanicos; con unos años más, la palabra será el arma para galantear a las muchachas o asesorar a sus compañeros en declaraciones y cartas de amor. Ahora es "el niño poeta", de imaginación excitada por sus propias y heterodoxas lecturas –*Las mil y una noches*, el *Quijote*, la *Biblia*, entre otras–, por los cuentos de aparecidos, las consejas de tías o abuelas y las leyendas del indio y la mulata que sirven en la casa. A los trece años publica sus primeros poemas en *El Termómetro*, diario de la ciudad de Rivas, y a los catorce escribe "artículos de combate" al estilo del ecuatoriano Juan Montalvo, para el periódico *La Verdad*, de León. Su fama llega a oídos de políti-



"Todo lo renovó Darío: la materia, el vocabulario, la métrica, la magia peculiar de ciertas palabras, la sensibilidad del poeta y de sus lectores. (...) quienes alguna vez lo combatimos, comprendemos hoy que lo continuamos: lo podemos llamar el Libertador." Jorge Luis Borges

cos y gobernantes, que le dispensan favores y protección. Miembros del partido liberal lo llevan a Managua para exhibir sus raras dotes y proponer ante el Congreso la moción de una beca de estudios en Europa; pero el adolescente malogra tal posibilidad al recitar unas fogosas décimas antirreligiosas ante el presidente del Congreso.
Afincado en Managua, busca la amistad de intelectuales, concurre al Instituto leonés de Occidente y se emplea en la Biblioteca Nacional, donde nutre su conocimiento del español castizo con los clásicos de la colección *Rivadeneyra*. También a los catorce años, presa de un arrebato amoroso, decide casarse; alarmados, sus amigos lo embarcan a la república de El Salvador, cuyo presidente se convertirá en su benefactor; perdido este apoyo, retorna a Nicaragua (1883), donde se emplea en la secretaría presidencial, funda el periódico *El Imparcial* y sostiene polémicas gramaticales en las que defiende la libertad del idioma y el derecho de los hispanoamericanos de emplear sus variedades peculiares.
En 1886 –aún no tiene veinte años–, se establece en Chile, empujado por las limitaciones de su medio de origen, y quizá, por tribulaciones amorosas. Este período es decisivo en su formación –hasta entonces, sólida en las letras castellanas– pues en el ambiente cultural santiaguino accede a la nueva literatura francesa: Flaubert, Daudet, Zola, Mendès, Gautier, Baudelaire. Su nombre adquiere repercusión como periodista de *La Época* y *La Libertad Electoral*, de Santiago, y *El Heraldo* de Valparaíso; como autor del poemario *Abrojos* (1887) –recibido elogiosamente– y de *Azul...*, el libro revolucionario que publica en Valparaíso en 1888.
Otro agitado período en Centroamérica (1889-1893) le depara nuevas experiencias: la dirección del diario *La Unión*, a pedido del presidente salvadoreño; un casamiento precipitado, en 1890, con Rafaela Contreras Cañas; el nacimiento de su primer hijo; la participación como secretario de la delegación nicaragüense a las fiestas del IV Centenario del Descubrimiento de América, en España –donde cosecha numerosas relaciones intelectuales–, y un segundo e intempestivo matrimonio, en 1893, con Rosario Murillo, tras la muerte de su primera esposa. Antes de trasladarse ese mismo año a Buenos Aires, tiene un único e inolvidable encuentro con su admirado José Martí, en Nueva York, y en su paso fugaz por la bohemia parisina conoce "al divino Verlaine", cuya figura lo conmociona profundamente. Para esta época, ya han quedado delineadas las que serán constantes en su vida: el desempeño paralelo en el periodismo y la literatura; la obtención de cargos administrativos o diplomáticos, sujetos a los reveses de sus protectores; los viajes y la búsqueda, en cada nuevo destino, de una suerte de "familia" intelectual.
Fecundos son los años en Buenos Aires, aunque arduos por el pluriempleo: finalizada su función como cónsul de Colombia, debe sobrevivir con las colaboraciones en *La Nación*, *La Tribuna*, *El Tiempo*, y con tareas burocráticas en Correos y Telégrafos. Aun así se aplica a desamodorrar el medio intelectual porteño con su cruzada modernista, coronada con *Prosas profanas* y *Los Raros* (ambas obras de 1896).
En 1898, cuando es enviado como corresponsal de *La Nación* a España, inicia su residencia europea, interrumpida por un sinnúmero de viajes por América y Europa.
En los períodos de bohemia parisina –alcohol, vida disipada, prodigalidad–, recrudecen sus crisis personales, que procura superar con temporadas en Mallorca. La afición a la bebida lo va sumergiendo en situaciones cada vez más apremiantes: malvende sus libros a editores inescrupulosos que lo explotan sin consideración o cae en la trampa de empresarios rapaces, como los hermanos Guido, que en 1912 lo embarcan en una desatinada gira propagandística para levantar las ventas de la revista *Mundial Magazine*; ese mismo año dicta su vida a *Caras y Caretas*, para retribuir el apoyo de esta publicación a la difusión de su obra.
El quebrantamiento de su salud, las desavenencias con la española Francisca Sánchez –joven plebeya que lo acompañó durante catorce años y con quien tuvo su segundo hijo– y el comienzo de la guerra lo conducen a América. En 1916 muere, a los 49 años, en León, el pueblo que lo cobijó en sus primeros días. Dos versos de *Cantos de vida y esperanza* cifran magistralmente su vida: "y si hubo áspera hiel en mi existencia, /melificó toda acritud el Arte".





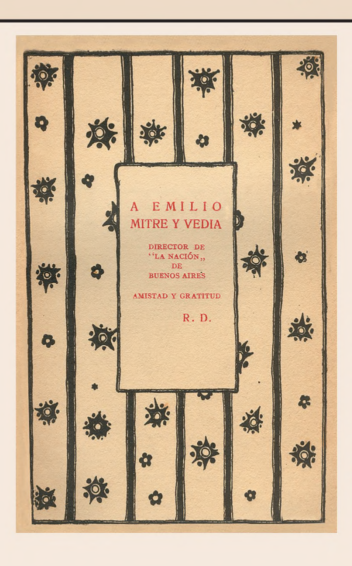
Ilustración para "Vida de Rubén Darío", escrita por él mismo para Caras y Caretas. *Cap. XI: "Nos amamos. Jamás escribiera tantos versos de amor como entonces", cuenta el poeta de sus catorce años*

POESÍA MESTIZA

Precozmente, Darío diagnostica el desajuste entre el proceso transformador que viven las sociedades latinoamericanas y las formas poéticas tradicionales y se impone la tarea de sumarse a la lucha continental por la autonomía literaria. Recurre, entonces, a la imitación de todo aquello que ha leído y supone valioso para su proyecto innovador. Cuando Paul Groussac objete esta práctica imitativa –acusando a su literatura de "eco servil de rapsodias parisienses", en una reseña a *Los raros*–, Darío la reivindicará provocativamente. A la pregunta "A quién podré imitar para ser original", responde: "Pues a todos. (...) Y el caso es que resulté original" ("Los colores del estandarte", *La Nación*, 1896). La imitación, pues, se convierte en principio compositivo, posible gracias al profundo conocimiento de las fuentes que tiene el poeta, desde el *Mio Cid* hasta los románticos, pasando por los barrocos del siglo XVII. En los años chilenos ensayará diversidad de géneros: poesía patriótica, satírica o culta, rimas becquerianas, cuento parisién, cuento realista. De la copia tenaz de ritmos, metros, léxico e imágenes y del consiguiente dominio técnico que adquiere, surge el virtuosismo como su rasgo más definitorio. Al igual que otros modernistas –Martí, Silva, González Prada, Lugones–, en sus inicios Darío cultiva dos estilos para reparar el "vacío literario": una poesía de tipo "realista-satírico" y otra "artística (sensualista y esteticista)", según Rama; ambas líneas suponen una postura crítica y el rechazo del filisteísmo burgués. La primera orientación se observa en *Epístolas y poemas* (1885) –libro inaugural, publicado más tarde como *Primeras notas*–, en el que abundan los temas políticos y la crítica de las costumbres sociales, fruto de la vinculación del poeta con grupos juveniles liberales. Persiste esta tendencia en *Abrojos*, visión desencantada y satírica de una sociedad en la que el oro, que todo lo corrompe, impera sobre lo espiritual. La orientación sensualista-esteticista queda consagrada en *Azul...*, obra con la que logra fracturar los marcos del modelo y hallar su propia voz. El prólogo de Eduardo de la Barra, en la primera edición, toma como epígrafe la sentencia de Víctor Hugo "*l'Art, c'est l'azur*" que, en coincidencia con el título de Darío, encumbra ese color como símbolo de la belleza ideal. El libro agrupa en tres secciones algunas piezas publicadas en periódicos de Chile. La primera comprende nueve "Cuentos en prosa", escritos al modo de sus autores franceses más admirados (Daudet, Flaubert, Mendès); explora, incluso, el cuento naturalista ("El fardo") y da la primicia del poema en prosa ("El velo de la reina Mab"). En la segunda sección, "En Chile", se suceden doce cuadros descriptivos, cuyos títulos –"Acuarela", "Agua fuerte", "Carbón"– destilan resabios parnasianos; por último, los seis poemas de "El año lírico" están construidos con una melodía y un léxico inusuales. Cuando en "Historia de mis libros" (*La Nación*, 1913) evoque este "libro primigenio, el que iniciara un movimiento mental que había de tener después tantas triunfantes consecuencias", reconoce categóricamente el ascendiente parnasiano, patentizado en el culto al clasicismo y las transposiciones pictóricas a lo literario: "encontré en los franceses (...) una mina literaria por

HISTORIA DEL ARTE

Un arte para los tiempos modernos

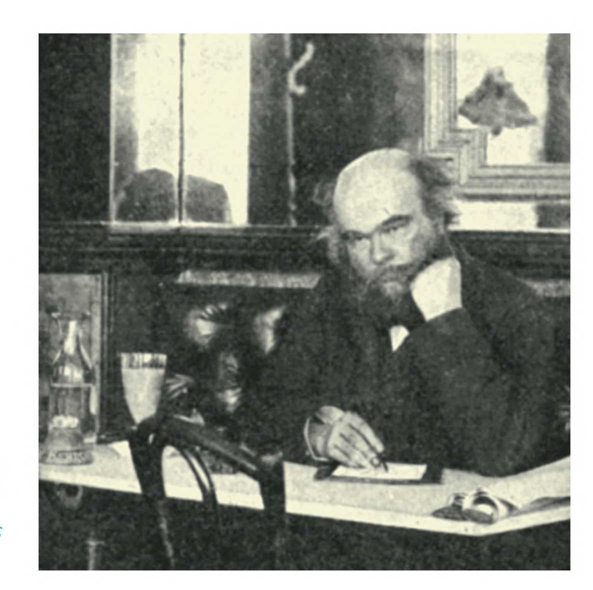




Dedicatoria a Emilio Mitre de España contemporánea *(1901), recopilación de artículos escritos por Darío como corresponsal para* La Nación

En América finisecular, la palabra "Modernismo" designa, en general, la propuesta de un arte ajustado a los tiempos modernos y permeable a las manifestaciones contemporáneas de la cultura europea. Su significado no se restringe a una escuela poética: se trata de un vasto movimiento cultural e, incluso, de una moda que transforma los comportamientos sociales de las florecientes burguesías latinoamericanas y se traduce en el esteticismo, el refinamiento, la atracción por lo exótico y la rareza. En lo estrictamente literario, la herejía modernista propugna una dimensión cosmopolita del arte contra el localismo provinciano; la independencia literaria frente al sometimiento a la tradición hispánica; el paganismo en lugar del teologismo colonial; la hegemonía espiritual de París ante el entumecimiento del modelo español. La am-

explotar: la aplicación de su manera de adjetivar, ciertos modos sintácticos de su aristocracia verbal, al castellano. Lo demás lo daría el carácter de nuestro idioma". El libro cuenta con el respaldo del escritor Juan Valera, miembro de la Real Academia Española, uno de los primeros en percibir su singularidad: "¿Cómo, sin el influjo del medio ambiente, ha podido usted asimilarse todos los elementos del espíritu francés, si bien conservando española la forma (...)? Veo, pues, que no hay autor en castellano más francés que usted". Las apreciaciones de Valera acompañan la segunda edición (1890), enriquecida con nuevos textos y otras secciones: "Sonetos áureos", en los que arriesga el verso alejandrino a la francesa, y "Medallones" o retratos de sus maestros literarios. *Los raros*, compilación de artículos publicados en *La Nación*, se inscribe en un género bastante difundido en el siglo XIX, las "siluetas de escritores", a la manera de *Los poetas malditos* (1884), de Verlaine. Desde el título alienta el ideal de belleza preconizado por Edmond de Goncourt: "lo bello es lo raro"; la rareza reside en la condición excéntrica o en la dimensión heroica de la figura elegida. Se trata de una galería heterogénea de autores, hermanados en su entrega artística absoluta, que valen como excusa para que Darío propague su concepción del artista y sus propias posturas estéticas, claramente orientadas, ahora, hacia el simbolismo, con sus sugerencias a través del ritmo y del sonido, y la evocación velada de la alegoría o el símbolo. Al mismo tiempo, la inclusión de nombres como Leconte de Lisle, Paul Verlaine o Jean Moréas viene a convalidar la empresa de aristocracia espiritual de los simbolistas-decadentistas, en un medio que les es renuente. La confraternidad cosmopolita también se dirige a cohesionar el frente único de jóvenes escritores surgido en Buenos Aires, al que Darío alude en el prólogo a la primera edición, cuando anuncia a la nueva generación consagrada al "arte por el arte" y empeñada en enriquecer la lengua castellana.



Paul Verlaine, un "raro". Para Darío, "Él ha sido el más grande de los poetas de este siglo"



plitud del programa explica que albergue tendencias muy heterogéneas. Enraizado, en sus inicios, en los planteos estético-ideológicos del romanticismo, el modernismo también erige el Arte y la Belleza como valores supremos, opuestos al utilitarismo y gregarismo burgueses; en su anhelo de novedad y asimilación de culturas diversas, prolonga el exotismo romántico. El arte es reservorio de valores frente a una realidad social degradada; la rebelión adopta formas aristocratizantes y presupone una visión escindida, cabalmente expresada por Darío: "Como hombre, he vivido en lo cotidiano; como poeta, no he claudicado nunca, pues siempre he tendido a la eternidad" ("Dilucidaciones", *El canto errante*). Suele enmarcarse el apogeo modernista entre 1888 y 1916, años de la publicación de *Azul...* y de la muerte de Darío. El movimiento germina en el Caribe, con Julián del Casal, Manuel Gutiérrez Nájera, José Asunción Silva y José Martí, pero encuentra, en Santiago de Chile y Buenos Aires, el terreno propicio para su desarrollo, circunstancia favorecida por la repercusión de las crónicas martianas en *La Nación* y por la contundente presencia de Darío en ambas capitales. Con la muerte prematura de los fundadores, el nicaragüense queda solo al frente de la renovación, con la paternidad simbólica de Martí, quien en su encuentro en Nueva York lo ha llamado "hijo". Desde 1892, Darío difunde sus poemas y sus artículos programáticos y ensaya una prosa artística transgresora en *La Nación*, que promociona al grupo emergente; en 1894 funda *Revista de América* con Jaimes Freyre, que se suma a la red de publicaciones de los jóvenes latinoamericanos.





"El columpio" de Jean-Honoré Fragonard (1750-1755). Se recrea en la pintura el clima ocioso y galante de algunos poemas de Prosas Profanas

El tema erótico domina el conjunto; no el amor entendido como la gran pasión ni en su versión espiritualizada, sino el puro deseo o impulso elemental multiplicado en el encuentro episódico. Para crear la atmósfera sensual propicia, recurre a la proliferación y cruce de imágenes sensoriales y diseña lo que el poeta español Pedro Salinas –autor de un extenso ensayo sobre Darío– denomina "paisajes de cultura", ambientes "que no son naturales (...) porque hasta sus mismos componentes de Naturaleza están pasados, casi siempre, a través de una experiencia artística ajena". Darío, entonces, echa mano a distintas épocas y lugares, con una notoria preferencia por la Francia cortesana dieciochesca y sus escenarios palaciegos, a veces mixturados en un singular montaje con la mitología clásica o el exotismo oriental. Así, "cien negros con sus cien alabardas" ofician de guardas en el decorado versallesco de la "Sonatina". En "Divagación", que comienza con una insinuante propuesta ("¿Vienes? Me llega aquí, pues que suspiras, /un soplo de las mágicas fragancias"), el sujeto lírico discurre diversas posibilidades amatorias, a través de sugestivos escenarios (griego, florentino, alemán); la fantasía erótica remata con la exaltación del placer del instante: "Ámame así, fatal, cosmopolita, /universal, inmensa, única, sola/(...) Duerme. Yo encenderé los incensarios. /Y junto a mi unicornio de oro, /tendrán rosas y miel tus dromedarios.". En otros poemas, la relación erótica se traduce en afán de posesión: "Tu sexo fundiste/ con mi sexo fuerte, / fundiendo dos bronces (...) ¿No has de ser, entonces, /mía hasta la muerte?"("Mía"); o en violencia: "el sátiro es la selva sagrada y la lujuria, /une sexuales ímpetus a la armoniosa furia" ("Coloquio de los centauros").

LA AMANTE FRANCESA

La aparición de *Prosas profanas* (1896) provoca revuelo en un campo cultural todavía resistente a las audacias modernistas. Esto explica el tono desafiante de las "Palabras liminares" que, sin proponérselo, valen como manifiesto: "veréis en mis versos princesas, reyes, cosas imperiales, visiones de países lejanos o imposibles: ¡qué queréis!, yo detesto la vida y el tiempo que me tocó nacer". Más adelante, Darío dialoga imaginariamente con "un abuelo español de barba blanca", que le señala los retratos de las glorias del Siglo de Oro español, a quienes el poeta reverencia; no obstante, al despedirse, le aclara: "Abuelo, preciso es decíroslo: mi esposa es de mi tierra; mi querida, de París". Si el principio de la "aristocracia vocabularia" lo lleva a extremar la selección léxica –arcaísmos, neologismos, cultismos, preciosismos–, la premisa verleniana de privilegiar la musicalidad –"*de la musique avant toute chose*"– lo impulsa a combinar las palabras por analogía sonora, a la cual se subordina la expresión de la idea. La empeñosa búsqueda de unidad entre los dos planos queda certificada en el soneto "Yo persigo una forma que no encuentra mi estilo".

LA ESPOSA ESPAÑOLA

En 1898, cuando Darío llega a España enviado por *La Nación* para "decir la verdad" sobre la situación española tras la derrota con Estados Unidos, su lírica se impregna de la conflictividad social y política. "La misión del poeta es cultivar la esperanza", dice en una de sus corresponsalías y esta idea campea en *Cantos de vida y esperanza* (1905). El retrato autobiográfico inicial explicita el cambio: "Yo soy aquel que ayer no más decía/el verso azul y la canción profana". Ahora intenta una poesía exhortatoria, dirigida a la muchedumbre –emplea el hexámetro, como homenaje a la métrica clásica–, en la que alerta sobre la acechanza imperialista y aboga por la unidad fraterna de españoles y americanos, con su común acervo de idioma, cultura e ideales. Ambos aspectos recorren poemas como "Los cisnes" ("¿Seremos entregados a los bárbaros fieros?/ ¿Tantos millones de hombres hablaremos inglés?") o "Salutación del optimista" ("la latina estirpe verá la gran alba futura"). Junto con el despertar de la conciencia hispánica, se intensifica la religiosidad –siempre viva en Darío pero atenuada en las obras anteriores–, como salvaguarda de la recuperación: "Tened cuidado. ¡Vive la América española!/ Hay mil cachorros sueltos del León Español/ (...) Y, pues contáis con todo, falta una cosa: ¡Dios!", advierte en "A Roosevelt", reacción ante la intervención norteamericana en Panamá. Alejados de la orfebrería preciosista, algunos textos problematizan el misterio de la vida y de la muerte, tema que clausura el poemario ("Lo fatal"). En 1906, escribe "Salutación al águila" para la Conferencia Panamericana de Río de Janeiro y desata el escándalo con su panegírico de la hegemonía norteamericana en el sur, por el que se lo acusa de desertor y traidor; poco después justificará el "desliz": "Yo pan-americanicé/con un vago temor y con muy poca fe" ("Epístola"). La nueva orientación de la lírica dariana continuará con un progresivo acento en la unidad de América latina, en libros posteriores: *Canto errante* (1907), *Poema del otoño y otros poemas* (1910), *Canto a la Argentina* (1914).

TÓPICOS Y MOTIVOS

Los decadentes



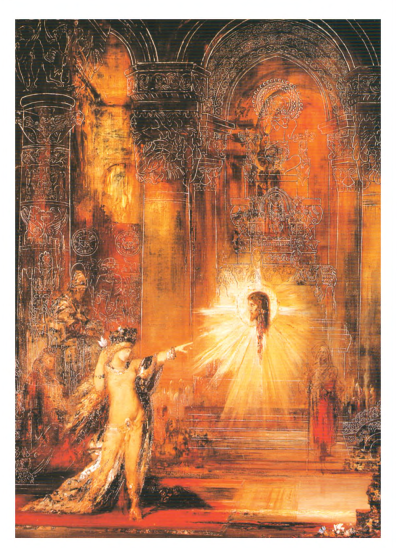
Con su prestigio como autoridad literaria, Paul Groussac reseña *Los raros* en su revista *La Biblioteca*; apunta hacia Rubén Darío y descarga: "Joven poeta centroamericano que llegó a Buenos Aires (...) trayéndonos, *vía* Panamá, la buena nueva del 'decadentismo' francés", "heraldo de pseudotalentos decadentes". Darío recoge el guante con elegancia e invierte los argumentos: confiesa que Groussac ha sido su maestro, el que le enseñó, con sus críticas teatrales en *La Nación*, a pensar en francés y a escribir "mal o bien, como hoy escribo". Y afila el estilete: Groussac era candidato a ingresar en la galería de *Los raros*, codo a codo con los decadentes a los que juzga "*ratés*", fracasados, "medianías" que necesitan "singularizarse para distinguirse". Execrados o admirados, los decadentes se reconocen herederos, en lo formal y espiritual, de Baudelaire y su noción de la praxis poética como medio de conocimiento absoluto. En esta línea de filiación, Verlaine encabeza la tendencia con su célebre apotegma: "yo soy el imperio al fin de la decadencia"; lo secunda Rimbaud, para quien "el poeta se hace vidente por un largo, inmenso y razonado desarreglo de todos los sentidos". "Gran maldito" y "supremo Sabio", el poeta aspira a registrar lo inefable, a captar las correspondencias entre el orden sensible y el sobrenatural mediante la alucinación de los sentidos, lograda, si es necesario, a través de los "paraísos artificiales". La novela *À rebours* (1884), del francés Huysmans, se convierte en el "breviario del decadentismo"; su protagonista, el duque Des Esseintes, hastiado de la vulgaridad, se aísla en una casa saturada de objetos artísticos que estimulan su experiencia estética y sensorial; "Des Esseintes" será el seudónimo de Darío en sus colaboraciones a *La Tribuna* (1893-94). Si los decadentes responden a su conciencia de un mundo degradado, con hostilidad y automarginación, los modernistas enfrentan el mercantilismo burgués con su ideario elitista; unos y otros, esteticistas a ultranza, se refugian en el Arte como valor supremo. El cuento "El rey burgués" (*Azul...*) plantea el conflicto dilemáticamente, pues tanto el Rey –hombre práctico y materialista– como el Poeta soñador acusan contradicciones internas: el Rey, que ignora el arte, vive inmerso en el más refinado esteticismo; el Poeta proclama su ideal pero acata la demanda del Rey de girar el manubrio de una caja de música a cambio de pan. La mirada incisiva del narrador recae por igual en el Rey insensible –para quien el artista es un objeto más de su patrimonio–, como en el Poeta hambriento, que vaticina un porvenir luminoso y muere de frío sujetando la manivela.



Del Simbolismo al Modernismo

JOSÉ LUIS BIANCHI

En 1886, el poeta Jean Moréas publicó en París el Manifiesto del Simbolismo. Si bien este fue un movimiento esencialmente literario, tuvo su repercusión en las Artes Plásticas, con pintores como Gustave Moreau, Puvis de Chavannes y Odilon Redon. El arte de Moreau (Francia, 1826-1898) presenta analogías con la poesía simbolista, por su misticismo, el preciosismo, los detalles trabajados minuciosamente y una imaginación muy disciplinada. Su interés por la arqueología, la filosofía y la mitología se plasma en su estilo pictórico: cuerpos de adolescentes y castas doncellas, monstruos y mares fantasmagóricos, arquitecturas etéreas y paisajes misteriosos. Entre sus pinturas reconocidas se encuentran “Edipo y la Esfinge” (1864), “El joven y la muerte” y, principalmente, “Salomé”, de 1885, tema que se repite obsesivamente a lo largo de su producción. Esta acuarela, expuesta en el Salón de 1876, ejerció una gran influencia en el arte simbolista; contiene las características esenciales de su obra: figuras ataviadas suntuosamente, ámbitos sobrecargados de columnas y paredes colmadas de detalles. Aunque su arte no fue revolucionario, logró a través de su sentido del color y de la composición dotarlo de un realismo místico y poético, esencial en el mundo simbolista. Puvis de Chavannes (Francia, 1824-1898) desarrolló una expresión plástica opuesta a la de Moreau, que tiende a la simplificación de las ideas, de las líneas y del color. En sus pinturas predominan los gestos apacibles y serenos, el uso de colores suaves y el dibujo conciso; para transmitir el significado simbólico recurre a la composición y el color, antes que a los detalles. Sobresalió como realizador de numerosos murales, con evidente predilección por los planos lisos, los colores neutros y las composiciones sobrias. Redon (Francia, 1840-1916) fue el único de su época cuyo arte muestra un paralelismo con la literatura simbolista. Gran dibujante y colorista admirable, creó una pintura de tinte místico, con ensueños y visiones, seres fantásticos y misteriosos, que pertenecían –según él– a un mundo no totalmente separado de la realidad. En “Cíclope”, una de sus obras principales, el ser mitológico, asomado en el horizonte observa, con su inmenso ojo inmóvil, a una doncella que yace en primer plano. Como reconocimiento al escritor Huysmans, que integró sus cuadros en el clima exquisito de *À rebours*, Redon compuso una famosa litografía para una edición de la novela.



“La aparición”, de Gustave Moreau (1875). Dijo Darío: “Moreau orientaliza sus sueños en suntuosas telas”.

Los pintores simbolistas, al igual que los prerrafaelistas ingleses, marcaron su impronta en el Modernismo surgido a fines del siglo XIX en Europa –llamado *Art Nouveau* en Francia; *Modern Style* en Inglaterra; *Secesión* en Austria; *Modernisme* en Cataluña–, que proponía un acercamiento a la morfología de la naturaleza, contra la civilización industrial. Aunque el Modernismo se manifestó primordialmente en arquitectura, tuvo notables cultores en pintura; el más relevante, el austríaco Gustav Klimt (1862-1918). En sus inicios, marcado por el Simbolismo, fue evolucionando hacia una expresión propia, con predominio de la figura humana –los retratos femeninos son su sello distintivo–, los elementos decorativos y florales. Realizó varios murales, entre ellos los del Aula Magna de la Universidad de Viena (1897-1907). En arquitectura, Barcelona puede ser considerada la ciudad modernista por excelencia y Antoni Gaudí (1852-1926), su máximo exponente. En sus proyectos, la técnica está al servicio de la fantasía y la estructura es un soporte para las imágenes y el color, con tendencia a lo ornamental y decorativo y predominio de las formas biomorfas, las líneas sinuosas y curvas. Su estilo quedó consagrado en la *Casa Batlló*, la *Casa Milá*, el *Palacio* y *Parque Güell* y el *Templo de la Sagrada Familia* de Barcelona. En Buenos Aires, el Edificio *Barolo* es un claro ejemplo de la arquitectura modernista.



“Hallar una lengua”

Delfina Muschietti (Villaguay, Entre Ríos) es poeta, crítica, traductora y profesora en la Facultad de Filosofía y Letras de la UBA. Ha publicado los libros de poemas *Los pasos de Zoe* (1993), *El rojo Uccello* (1996), *Enero* (1999) y *Olivos* (2000). Tradujo y antologó la poesía de Pier Paolo Pasolini en *La mejor juventud* (1996); en 2003, publicó una pequeña Antología de traducciones de Attilio Bertolucci y, en 2004, una traducción del poema-libro *Impromptu*, de Amelia Rosselli (Pen Press, New York). Entre 1992 y 2002, coordinó el ciclo de lectura de poesía “La Voz del Erizo”, en el Centro Cultural Rojas, que continuó, en 2003, en el Instituto Goethe. Ha escrito artículos sobre Oliverio Girondo, Juan L. Ortiz, Arturo Carrera, Néstor Perlongher, César Vallejo, entre otros, y ha abordado la obra de numerosas poetisas –Alfonsina Storni, Alejandra Pizarnik–, desde una perspectiva de género y procurando otros recorridos por el mapa de las lecturas canónicas. Obtuvo el Premio “Beca Antorchas” para las Artes 2000, por *Más allá de la lengua* (inédito), un libro de ensayos sobre poesía contemporánea, donde analiza “una serie de silencios y negaciones estables” en la literatura argentina; y la Beca Guggenheim (Poesía), en 2002, por *Amnesia* (inédito). Tuvo a su cargo el prólogo y la recopilación en dos tomos de las *Obras Completas* de Alfonsina Storni.

En una encuesta realizada por Marcelo Di Marco hace algunos años, usted eligió a Rubén Darío entre los cinco poetas “imperdibles” de la lengua hispana. ¿A qué se debe esta elección?

Considero que Rubén Darío flexibilizó la poesía en lengua castellana, la acercó a la música y a la pintura, dándole una plasticidad antes imposible. Lo señala con precisión Juan L. Ortiz, en sus lecturas, al abominar de la dureza del español pre-dariano. Como dice Derrida, “la poesía espera ser aprendida de memoria, como una música”. El arte de Darío no ha olvidado nunca esa premisa. Y al ampliar el espectro sensorial, y abrirse a la percepción ampliada, alcanza la dirección que nos comunica con los sueños y la otra cara de nosotros mismos, esa que espera en cada giro insospechado de nuestra propia lengua, allí donde se anudan memoria e infancia.

¿Cómo marcó Darío su formación de lectora y poeta?

Enrique Pezzoni me enseñó a leerlo en su famoso “Seminario de literatura contemporánea en lengua española”. Aprendí a disfrutarlo en toda su dimensión y a la vez a componerlo como terreno preparatorio para el otro poeta entre los grandes, César Vallejo. Leyendo a ambos junto a Enrique, aprendí a adiestrarme en lo que ha sido mi especialidad en todos estos años: leer poesía, que no es tarea fácil, y a mí me apasiona en su dificultad y especificidad.

En su poesía, pasada o actual, ¿persiste alguna huella de la lírica dariana?

Del ritmo encantatorio de sus poemas algún resto ha permanecido en mí, resonando en mi oído a la hora de escribir poesía yo misma. Ese mismo resto que persigo cuando leo también a otros grandes poetas, co-





La poeta y crítica Delfina Muschietti







RUBÉN DARÍO

OBRAS POÉTICAS COMPLETAS

ORDENACIÓN Y PRÓLOGO DE ALBERTO GHIRALDO

M. AGUILAR - EDITOR - MADRID
Marqués de Urquijo, 39
1932



Obras Poéticas Completas *de Darío, edición ordenada y prologada por Alberto Ghiraldo*

mo Vallejo y Girondo, o Juanele y Alfonsina, que han crecido a la sombra de la obra de Darío, y así lo reconocen.

¿Qué les respondería a quienes consideran obsoleto el estilo de Rubén Darío? ¿Por qué leerlo hoy?

Hace poco, este año, me ha tocado prologar una nueva edición de su poesía y la he vuelto a leer con placer. Qué decir, como toda buena poesía, se trata de un ritmo que perdura y dice más allá de sí mismo, más allá de toda circunstancia cultural o de contexto, limando en alguna profundidad de nosotros mismos, conectándonos con aquello que desconocemos. Por allí dispara también su vitalidad, que lo comunica con los poetas jóvenes de hoy, muchos de los cuales vuelven a elegir la rima o las vecindades de un ritmo dariano como dispositivo incrustado en su propio ritmo poético. Pienso, por ejemplo, en Marcelo de Díaz o en Cecilia Perna. O de una forma más sesgada, en la obra de Carlos Battilana.

> "A esa lengua [milenaria] Darío la transformará en plenamente americana y por lo mismo en profundamente hispánica. Con Darío, América se apropia de la lengua castellana a través del canto". Ángel Rama

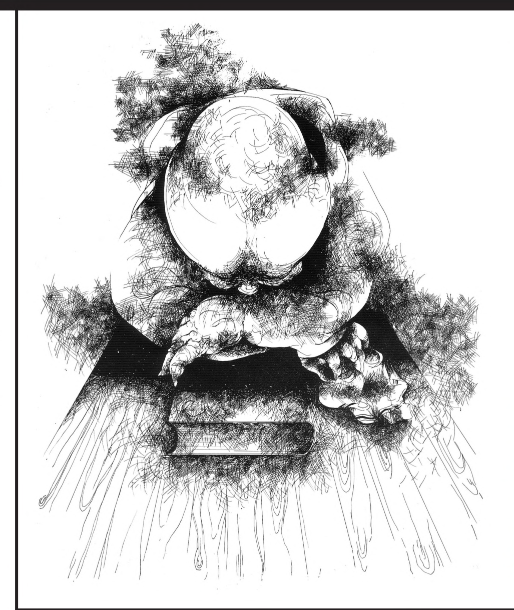
¿Cuál de los libros de Rubén Darío considera más revolucionario para la poesía en lengua castellana?

Prosas Profanas. Es allí donde se produce la nueva gran modulación de la poesía en lengua española que abre las puertas de la vanguardia. En esa obra creció su afán con la experimentación, que hace de la lengua española la reapropiación de una patria que no existe. Otra vez Derrida. Es que Darío cumplió con creces con aquello que pedía Rimbaud en las puertas del siglo XX, como tarea de todo poeta: "Hallar una lengua". Alojo y desalojo de un ritmo que nos vuelve extranjeros y recién llegados a nuestra propia casa.



La travesía de la escritura

En sus días de periodista provinciano, el Primer Magistrado protagonista de *El recurso del método* (1974) –novela de Alejo Carpentier (Cuba, 1904-1980)– solía recitar los poemas de Rubén Darío. Por los años de la Primera Guerra, devenido en tirano ilustrado, el personaje reparte su vida entre un *acá* parisino y un *allá* que es, paradójicamente, el país centroamericano que gobierna. Considera a París "Fuente de Toda Cultura, que, año tras año, en diarios, periódicos, (...) alababan –luego de colmar una suprema ambición de vivir aquí– los Rubén Darío, Gómez Carrillo, Amado Nervo, y tantos otros latinoamericanos". Más que por la devoción a lo francés y la vida refinada, la gravitación de Darío y el modernismo sobre el Mandatario se manifiesta en su oratoria, con su profusión de neologismos de origen griego o latino, palabras anticuadas o procedentes de la zoología, alusiones mitológicas y eruditas. Afanado en sofocar el cuartelazo de uno de sus generales, pronuncia un discurso "sonoro en su atenorado diapasón (...) aunque se adornara demasiado (...) de expresiones tales como 'trashumante', 'mirobolante', 'rocambolesco', 'erístico', 'apodáctico' (...), onicrótalos alcatraces, (...) 'jenizaros del nepotismo...'". De acuerdo con su concepto de la oratoria, cuanto más "frondosa, sonora, encrespada", más eficaz. El Primer Magistrado sabe que "con tales artificios de lenguaje había creado un estilo que (...) halagaba en [sus oyentes] un atávico culto preciosista y floreado", tono que contrasta con las ordinarias proclamas cuarteleras del adversario. La dualidad del personaje, sobrio y exquisito en la vida pública, grosero y desmesurado en la privada, también aflora en su lenguaje, soez en sus raptos de ira. Caro paga su afición a la retórica modernista, pues por ella se convierte en el blanco de las burlas de sus opositores. Así, un libelo insolente de los universitarios parodia sus rebuscados giros, incluidas las ampulosas mayúsculas iniciales que pretenden sublimar el referente: "Ahí su oratoria era puesta en solfa con una criollísima prosa donde se le calificaba, en remedo y chunga, de (...) 'Sátrapa de Tierras Calientes', 'Moloch del Tesoro Público', (...) su hija Ofelia era proclamada 'Infanta del Rey Midas'". Del mismo modo, en el acto inaugural del gran Capitolio –obra que plasma la típica obsesión del dictador por la monumentalidad–, cada uno de los vocablos abstrusos de su pretencioso discurso –"Arcajeta", "estilóbato", "arquitrabe"–, es marcado en contrapunto por los codazos entre los embajadores que asisten a la ceremonia. Cuando se enfrente al revolucionario –El Estudiante–, procurará modular su registro para no caer ni en el ridículo ni "en el vocabulario guarango y barriotero que lo encanallaba"; aun así, involuntariamente se filtra el "idioma floreado" que ilustra los típicos amaneramientos de los autores epigonales.





Cuadro final de la historieta adaptada y dibujada por Raúl Ponce, a partir del Capítulo VI de El recurso del método, *de Alejo Carpentier*

En *El recurso del método* –cita deformada del tratado de Descartes–, se materializa la concepción de Carpentier acerca de la novela en estas latitudes: sólo un discurso barroco puede dar cuenta de la realidad latinoamericana, refractaria al racionalismo cartesiano, caótica y desmesurada, en esencia barroca. El barroquismo se produce de manera espontánea en nuestra literatura y el Modernismo –según Carpentier– es prueba de ello: "por carecer de espíritu cartesiano (es cierto: no crecen plantas carnívoras, no vuelan tucanes ni caben ciclones en *El discurso del método*) somos harto aficionados a la elocuencia desbordada, al *pathos*". La novela escenifica, así, el estilo que impregnó los modos de decir más diversos de una época, desde el folletín sentimental y las letras de tango, hasta la alocución didáctica o política. En los albores del siglo, no hay forma de la discursividad que se haya resistido al imán del modernismo.

Antología

ERA UN AIRE SUAVE...

"Era un aire suave, de pausados giros;
el hada Harmonía ritmaba sus vuelos,
e iban frases vagas y tenues suspiros
entre los sollozos de los violoncelos.

Sobre la terraza, junto a los ramajes,
diríase un trémolo de liras eolias
cuando acariciaban los sedosos trajes,
sobre el tallo erguidas, las blancas magnolias.

La marquesa Eulalia risas y desvíos
daba a un tiempo mismo para dos rivales:
el vizconde rubio de los desafíos
y el abate joven de los madrigales.

(...)

Al oír las quejas de sus caballeros,
ríe, ríe, ríe la divina Eulalia,
pues son su tesoro las flechas de Eros,
el cinto de Cipria, la rueca de Onfalia.

¡Ay de quien sus mieles y frases recoja!
¡Ay de quien del canto de su amor se fíe!
Con sus ojos lindos y su boca roja,
La divina Eulalia ríe, ríe, ríe.
(...)".

Rubén Darío, *Prosas Profanas*. En *Obras Completas*, M. Madrid, Aguilar, 1932.

I

"Yo soy aquel que ayer no más decía
el verso azul y la canción profana,
en cuya noche un ruiseñor había
que era alondra de luz por la mañana.

El dueño fui de mi jardín de sueño,
lleno de rosas y de cisnes vagos;
el dueño de las tórtolas, el dueño
de góndolas y liras en los lagos;

y muy siglo diez y ocho y muy antiguo,
y muy moderno; audaz, cosmopolita;
con Hugo fuerte y con Verlaine ambiguo,
y una sed de ilusiones infinita.
(...)"

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*,
En *Obras Completas*, M. Madrid, Aguilar, 1932.



Ilustración de Ángel Vivanco para Obra Poética *de Darío, editada por la Biblioteca Corona, Madrid, 1916*

LO FATAL


ichoso el árbol que es apenas sensitivo,
y más la piedra dura, porque esa ya no siente,
pues no hay dolor más grande que el dolor de ser vivo,
ni mayor pesadumbre que la vida consciente.

Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto,
y el temor de haber sido y un futuro terror...
Y el espanto seguro de estar mañana muerto,
y sufrir por la vida y por la sombra y por

lo que no conocemos y apenas sospechamos,
y la carne que tienta con sus frescos racimos,
y la tumba que aguarda con sus fúnebres ramos,
¡y no saber adónde vamos,
ni de dónde venimos...!"

Rubén Darío, *Cantos de vida y esperanza*,
En *Obras Completas*, M. Madrid, Aguilar, 1932.

EL REY BURGUÉS

(Cuento alegre)


migo!, el cielo está opaco, el aire frío, el día triste. Un canto alegre... así como para distraer las hermosas y grises melancolías, helo aquí:

Había en una ciudad inmensa y brillante, un rey poderoso, que tenía trajes caprichosos y ricos, esclavas desnudas, blancas y negras, caballos de largas crines, armas flamantísimas, galgos rápidos y monteros, con cuernos de bronce, que llenaban el viento con sus fanfarrias. ¿Era un rey poeta? No, amigo mío: era el Rey Burgués.

Era muy aficionado a las artes el soberano, y favorecía con gran largueza a sus músicos, a sus hacedores de ditirambos, pintores, escultores, boticarios, barberos y maestros de esgrima.

Cuando iba a la floresta, junto al corzo o jabalí herido y sangriento, hacía improvisar a sus profesores de retórica canciones alusivas; los criados llenaban las copas del vino de oro que hierve, y las mujeres batían palmas con movimientos rítmicos y gallardos. Era un rey sol, en su Babilonia llena de músicas, de carcajadas y de ruido de festín.

(...) El rey tenía un palacio soberbio donde había acumulado riquezas y objetos de arte maravillosos. Llegaba a él por entre grupos de lilas y extensos estanques, siendo saludado por cisnes de cuellos blancos, antes que por lacayos estirados. Buen gusto. Subía por una escalera llena de columnas de alabastro y de esmaradigna, que tenía a los lados leones de mármol, como los de los tronos salomónicos. Refinamiento. Además de los cisnes, tenía una vasta pajarera, como amante de la armonía, del arrullo, del trino; y cerca de ella iba a ensanchar su espíritu, leyendo novelas de M. Ohnet, o bellos libros sobre cuestiones gramaticales, o críticas hermosillescas. Eso sí: defensor acérrimo de la corrección académica en letras, y del modo lamido en artes: alma sublime amante de la lija y de la ortografía.

–¡Japonerías! ¡Chinerías! por lujo y nada más. (...)

Por lo demás, había el salón griego, lleno de mármoles; diosas, musas, ninfas y sátiros; el salón de los tiempos galantes, con cuadros del gran Watteau y de Chardin; dos, tres, cuatro, ¡cuántos salones! (...)

Un día le llevaron una rara especie de hombre ante su trono, donde se hallaba rodeado de cortesanos, de retóricos y de maestros de equitación y de baile.

–¿Qué es eso? –preguntó.

–Señor, es un poeta.

El rey tenía cisnes en el estanque, canarios, gorriones, senzontes en la pajarera: un poeta era algo nuevo y extraño.

–Dejadle aquí.

Y el poeta:

–Señor, no he comido.

Y el rey:

–Habla y comerás.(...)"

Rubén Darío, *Azul...*, Buenos Aires, Tor, 1939.

Bibliografía

GHIANO, JUAN CARLOS, *R. Darío*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1967.
MEJÍA SÁNCHEZ, ERNESTO (compilación y prólogo), *Estudios sobre Rubén Darío,* México, F. C. E., 1968.
MONTALDO, GRACIELA; OSORIO TEJEDA, NELSON, "Modernismo (Hispanoamérica)".
En: *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, Venezuela, Monte Avila
Editores Latinoamericana, Biblioteca Ayacucho, 1995.
RAMA, ÁNGEL, *Las máscaras democráticas del modernismo*, Montevideo, Fundación Angel Rama, 1986.
RAMA, ÁNGEL, "Prólogo" a Rubén Darío. En: *Poesía*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1977.
REWALD, JOHN, *El postimpresionismo. De Van Gogh a Gauguin*, Madrid, Alianza Forma, 1982.
SALINAS, PEDRO, *La poesía de Rubén Darío*, Buenos Aires, Losada, 1968.
SILVA CASTRO, RAÚL, *Rubén Darío a los veinte años,* Madrid, Gredos, 1956.
ZANETTI, SUSANA (coord.), *Rubén Darío en La Nación de Buenos Aires 1892-1916*, Buenos Aires, Eudeba, 2004.
ZERBST, RAINER, *Antoni Gaudí*, Madrid, Taschen, 1991.

Ilustraciones

P. 66, P. 68, Archivo Privado M. G.
P. 67, *Historia general del arte en la Argentina*, v. VIII, Buenos Aires, Academia Nacional de Bellas Artes, 1999.
P. 69, *Caras y Caretas*, a. XV, nº 730, Buenos Aires, 28 de septiembre de 1912.
P. 70, DARÍO, RUBÉN, *España Contemporánea*, Madrid, Mundo Latino, 1918.
P. 71, MICHA, ALEXANDRE, *Verlaine et les poètes symbolistes*, París, Larousse, s/f.
P. 72, *Historia del Arte*, t. 7, Madrid, Salvat, 1970.
P. 74, *Historia del Arte*, t. 8, Madrid, Salvat, 1970.
P. 75, Archivo Privado D. M.
P. 76, DARÍO, RUBÉN, *Obras poéticas completas*, Madrid, Aguilar, 1932.
P. 77, CARPENTIER, ALEJO-PONCE, RAÚL, *El recurso del método*, Buenos Aires, Rafael Cedeño editor, 1977.
P. 78, DARÍO, RUBÉN, *Obra poética,* Madrid, Biblioteca Corona, 1914 y 1916.